



## Modèles linguistiques

58 | 2008

Pratiques de la rhétorique de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup>  
siècle

---

# La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle : étude de quelques exemples

Anne Coudreuse

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ml/379>

DOI : 10.4000/ml.379

ISSN : 2274-0511

### Éditeur

Association Modèles linguistiques

### Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2008

Pagination : 147-162

### Référence électronique

Anne Coudreuse, « La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle : étude de quelques exemples », *Modèles linguistiques* [En ligne], 58 | 2008, mis en ligne le 11 septembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ml/379> ; DOI : 10.4000/ml.379

---

## La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle : étude de quelques exemples

---

Anne Coudreuse

La question du pathos dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle est liée à celle de l'expression. Comment dire l'émotion ? Quelle langue utiliser pour qu'elle ne soit pas suspecte d'insincérité ou d'artifice rhétorique ? Il s'agit de savoir comment le langage, avec ses règles et la tradition littéraire qui le soutient, peut exprimer la sensibilité, par définition toujours neuve et labile. Le carcan de la langue ne risque-t-il pas de figer en expressions toutes faites et dans une syntaxe ordonnée par la raison, les mouvements perpétuels de l'émotion, sa spontanéité et son irrationnel surgissement ? Si le cœur a ses raisons, il doit aussi avoir son langage qui échappe à celui de la géométrie. Comment faire entendre le cri de la passion dans la langue des mathématiciens ? L'émotion serait alors comme une langue étrangère dans la langue officielle, comme l'indique cette réflexion de Julie de Lespinasse, dans une lettre à Condorcet :

*Ha! mon Dieu! que les gens raisonnables sont froids! Depuis longtemps je les fuis; il me semble que nous n'avons pas même une langue commune*<sup>1</sup>

Dans de telles conditions, le risque est grand de voir l'émotion tendre vers l'indicible et l'incommunicable. Si, pour reprendre le fameux adage, « les grandes douleurs sont muettes », le vrai langage de l'émotion serait très proche du silence, puisque sa transmission semble vouée à l'échec, faute d'expression appropriée. Contre la langue commune des cœurs secs ou des esprits froids, il faut inventer « le langage des passions ». C'est par cette carence de la langue commune que Lamy et les classiques expliquent l'origine des figures. Elles sont le langage de la passion qui oblige à des paroles particulières en déformant le point de vue sur les choses :

*Si les hommes concevaient toutes les choses qui se présentent à leur esprit, simplement, comme elles sont en elles-mêmes, ils en parleraient tous de la même manière: les géomètres tiennent presque tous le même langage*<sup>2</sup>.

Chaque passion peut ainsi se traduire par une figure. L'exclamation manifeste le « rapt brusque de la parole » et « l'aphasie émotive » ; la

- 
1. Julie de Lespinasse, *Lettres à Condorcet*, Lettre 28, 24 avril 1774, p. 77.
  2. Lamy, cité par Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique », dans *Œuvres complètes*, Le Seuil, 1993, tome 1, p. 957.

dubitation exprime « la torture des incertitudes de conduite » ; l'ellipse signale la « censure de tout ce qui gêne la passion » ; la répétition est la forme littéraire de l'obsession et du ressassement; l'hypotypose renvoie à la scène et au fantasme comme représentation intérieure.

Toutes ces expressions de Roland Barthes préfigurent celles qu'il utilisera dans les *Fragments d'un discours amoureux*, où il reprend et systématise ce travail de décryptage des figures dans le discours d'« un amoureux qui parle et qui dit ». Dans une telle perspective, l'amour est devenu une rhétorique généralisée dont les figures peuvent être classées et commentées. Pour les classiques, cette taxinomie particulière avait, selon Barthes, un fondement idéologique<sup>3</sup>.

### Grammaire du pathos

L'étude du pathos relève également de la stylistique, ce qui permet de poser autrement la question de la distinction entre le tragique et le pathétique. C'est en tout cas ce que Georges Molinié tente de prouver quand il établit une liste de critères déterminants pour distinguer les différentes « dominantes tonales » d'un texte ou d'une œuvre<sup>4</sup>. Mais il reconnaît lui-même les limites d'une telle démarche : « on risque de ne rien trouver qui convainque réellement d'une quelconque spécificité »<sup>5</sup>. Il analyse le pathétique comme une progression possible du lyrisme, dont le critère formel le plus déterminant relève du système actanciel qui le soutient : « l'expression lyrique est d'abord l'expression de soi à soi sur soi ». La tonalité pathétique hérite du même vocabulaire connoté que le lyrisme.

La différence, c'est qu'on assiste, dans le pathétique à « une émergence brutale de l'actant de deuxième personne ». Cette caractéristique que Molinié présente seulement comme une éventualité, semble être au contraire le critère le plus déterminant dans la définition du pathétique, puisqu'il met en évidence l'importance du destinataire et de son rôle constitutif dans l'élaboration de ce type de discours : le texte pathétique est toujours un texte orienté, ou même adressé, dans une visée stratégique, qu'elle soit explicite ou implicite. La tonalité pathétique est marquée également par une surabondance de caractérisants (intensifs et autres), un enchevêtrement de segmentations (morcellement et antéposition), mêlé à des constructions par parallélisme, des cadences mineures, une accentuation des formes macrostructurales propres à l'expression lyrique de base, beaucoup d'antithèses, voire des paradoxes, de nombreuses hyperboles; et, selon le genre littéraire, également des anacoluthes<sup>6</sup>.

---

3. Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique », *op.cit.*, p. 957.

4. Georges Molinié, *Eléments de stylistique française*, P. U. F, Linguistique nouvelle, 1986, p. 157-168.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 159.

On voit que la description du pathétique dans la langue de ces nouveaux géomètres que sont les stylisticiens le réduit à un ensemble de procédés identifiables et reproductibles. Il serait dès lors assimilable à un pur exercice de style aux intentions non moins pures et on pourrait imaginer, dans la tradition oulipienne, une nouvelle contrainte qui l'utiliserait comme principe d'engendrement textuel et de création littéraire: écrivez un texte sur le naufrage du Titanic, en utilisant deux anacoluthes, quatre hyperboles, trois antithèses, quinze intensifs et un parallélisme ! On voit bien dès lors qu'une étude strictement stylisticienne ne peut pas rendre compte du pathos, car elle ignore ses implications éthiques et idéologiques, faute de le replacer dans son contexte historique et littéraire.

Molinié conclut son analyse en rappelant l'importance de toutes les formes de répétition dans la tonalité pathétique qu'il considère finalement comme un sous-genre du « domaine lyrique ». Cette classification appelle certaines réserves. On ne peut, en effet, considérer uniquement le pathétique comme une variation sur « le ressassement ou le tournoisement permanent autour du cher ego », qui est, présentée de manière caricaturale, la caractéristique principale de la tonalité lyrique selon Georges Molinié. Dans le discours pathétique, c'est la deuxième personne (explicite ou implicite), qui construit et détermine la première : il n'y a pas d'ego pur, car le pathétique n'est pas compatible avec le solipsisme. De plus en suggérant cette parenté du pathétique avec le lyrisme, Molinié ne tient pas compte de ses rapports proches ou approximatifs avec certaines catégories théâtrales, comme le tragique ou le dramatique. Il néglige les affinités constitutives du pathétique et de la représentation : le pathétique se présente toujours peu ou prou comme une mise en scène de lui-même, même quand cette scène n'est pas celle d'un théâtre. Ces indications pourront néanmoins nous fournir des pistes dans la réflexion sur la poétique et la grammaire du pathos.

Molinié distingue le ton oratoire du pathétique, car le système de l'actualisation tend à y privilégier l'instance de la non-personne : « si des premières ou des deuxième personnes apparaissent formellement, c'est par figure »<sup>7</sup>. Mais le ton oratoire est caractérisé, comme le pathétique, par l'importance structurelle de la répétition et des figures d'amplification: périphrase, paraphrase, expolition, mais aussi hyperbole et antithèse. Dans le ton oratoire, les parallélismes sont essentiels, aussi bien pour la distribution des éléments dans la phrase que pour son organisation en systèmes périodiques en fonction de mesures canoniques, et en particulier de la cadence majeure. Molinié note également que le ton oratoire a souvent recours aux figures-clichés et à l'enthymème, ce qui pourrait également le rapprocher du pathétique dont les genres traditionnels de l'éloquence font un grand usage. Ces rapprochements et ces distinctions

---

7. *Ibid.*, p. 160.

sont d'autant plus importants que le pathétique est souvent utilisé dans l'éloquence judiciaire, comme un moyen supplémentaire de persuasion, en particulier dans les mémoires présentés par les femmes accusées dans les procès au XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'ils soient réels ou fictifs, comme dans *La Religieuse* de Diderot.

C'est essentiellement sur des critères stylistiques, conformément à son projet et à ses méthodes, que Molinié définit le ton théâtral qu'il distingue du pathétique, avec lequel il présente toutefois un certain nombre de traits communs. C'est aussi un type de discours qui privilégie le performatif et implique, quand il ne l'invente pas directement, un destinataire qu'il a charge de convaincre, en élaborant diverses stratégies langagières.

***Rythme : ponctuation, exclamation, suspension***

Même si toute étude de la ponctuation dans les textes du XVIII<sup>e</sup> siècle reste sujette à caution parce qu'elle n'est pas à cette époque aussi nettement codifiée qu'aujourd'hui, comme en témoigne par exemple l'écriture de Rousseau, et qu'elle est souvent laissée aux soins plus ou moins scrupuleux des imprimeurs, elle est indispensable à un travail sur la grammaire du pathos. La ponctuation vient en effet souligner, voire susciter les effets pathétiques. Sans les points de suspension, l'aposiopèse n'est pas concevable. Ils viennent mimer dans le texte la manière dont l'émotion coupe le souffle et contraint à chercher des mots toujours inexacts à la transmettre. Les points de suspension jouent comme des trous d'air dans lesquels la parole menace toujours de se perdre ; c'est alors au lecteur ou au spectateur de compléter les blancs laissés dans le texte. Ils sont souvent associés aux points d'exclamation et d'interrogation, dans un style haletant chargé de rendre les désordres de l'âme bouleversée dans les grands moments pathétiques. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, à la mort de Monsieur de Senanges dans *Les Sacrifices de l'amour* :

Ciel! Qu'ai-je lu ? Que m'apprend-on ? Que vient-on m'écrire ? M. de Sénanges...  
Est-il vrai ? M. de Sénanges n'est plus ? Je succombe...

Claude Labrosse a montré dans son étude sur les illustrations de *La Nouvelle Héloïse* que « l'exclamation est un mode de profération qui accompagne les scènes que l'on pourrait peindre (estampes) »<sup>8</sup>. Elle est liée en effet à cette partie non écrite de l'émotion qui peut être cependant représentée visuellement dans une estampe ou une gravure. Le point d'exclamation fonctionne comme un accent pathétique d'une phrase qui peut rester inarticulée, mais dont le sens se concentre et se condense dans la ponctuation, qui s'apparente alors à une langue profonde des émotions.

Le pathétique est une affaire de souffle, que la ponctuation cherche à traduire par des signes linguistiques non lexicaux. Les mots sont moins

---

8. Claude Labrosse, *Lire au XVIII<sup>e</sup> siècle : La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 170.

efficaces que le souffle haletant qui empêche le personnage bouleversé de parler. Diderot insiste sur le souffle de l'acteur dans le second *Entretien sur le Fils Naturel* :

*Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents*<sup>9</sup>.

La ponctuation permet de manifester le corps dans le discours pathétique, et le langage a l'air de se défaire sous la pression de l'émotion. Les éléments syntaxiques ou lexicaux semblent négligés, au profit d'un langage gestuel ou respiratoire<sup>10</sup>. Les points de suspension constituent les signes graphiques des émotions fortes. Baculard d'Arnaud en expose la théorie dans la préface d'*Euphémie* :

*Et pourquoi ne pas donner à chaque affection de l'âme son point particulier ? Quelle vie une telle ponctuation répandrait sur les esprits !... Les silences, employés à propos, sont l'accent, pour ainsi dire, du sentiment*<sup>11</sup>.

La ponctuation est si importante pour l'expression du pathétique que Dumarsais proposait d'appeler *point pathétique* le point d'exclamation<sup>12</sup>. L'habitude de ponctuer ainsi les textes pour rendre les émotions violentes peut devenir une manie tournée en dérision. Ce type de ponctuation est associée directement à la chaleur des sentiments, au point de devenir un procédé systématique facile à parodier. C'est ce que fait Coqueley de Chaussepierre dans *Le Roué vertueux*. Cette parodie ne contient que des exclamations incohérentes et des points de suspension, ce qui n'empêchera pas cette tradition de se maintenir, en particulier au théâtre, et de se perpétuer dans l'esthétique du mélodrame.

### ***Sémantique : l'explosion de la sensibilité, le déclin de l'analyse au profit de l'expression.***

Le pathos demande également une étude sémantique, d'autant plus qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle le vocabulaire des passions connaît certaines mutations importantes. Longin insistait déjà sur l'importance « du choix des mots », en mettant l'accent sur leur nécessaire adéquation aux émotions qu'ils désignent :

*Il faut prendre garde néanmoins à ne pas faire parade partout d'une vaine enflure de paroles. Car d'exprimer une chose basse en termes grands et magnifiques, c'est tout de*

---

9. Diderot, *Œuvres esthétiques*, Garnier, p. 101-102.

10. *Ibid.*, p. 102.

11. p. IX.

12. Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, Tel, 1991, p. 350.

*même que si vous appliquiez un grand masque de théâtre sur le visage d'un petit enfant*<sup>13</sup>.

La référence au théâtre montre que le pathos est en effet une représentation des affects; mais elle doit leur être appropriée. Toute disproportion entre l'émotion et sa représentation dans le discours risque de faire peser sur le pathos un soupçon d'insincérité, voire d'hypocrisie: étymologiquement, l'hypocrite est un acteur qui porte un masque. S'il est démesuré, il risque de rendre l'acteur ridicule.

Dans une telle perspective, la métaphore représente le masque pathétique de l'émotion. Sa vérité ne renvoie pas à une logique référentielle du vraisemblable, mais plutôt à une situation de communication caractérisée par la transmission d'affects violents<sup>14</sup>.

Les métaphores seront donc un moyen d'échapper à la froide langue des géomètres dans laquelle chaque mot doit être pesé et justifié par le raisonnement, pour donner à la langue des passions une plus grande expressivité. C'est pourquoi elles « servent au Grand » et peuvent être d'un grand usage « dans les endroits pathétiques et dans les descriptions »<sup>15</sup>. Pour rester efficace, la métaphore ne doit pas se figer en stéréotype ou en cliché. C'est ce que l'on reproche le plus souvent au pathos, d'un point de vue esthétique ; il se réduirait dans ce cas à un flot monotone d'expressions toutes faites et les extrêmes finiraient par s'annuler dans cette monstrueuse excroissance du discours. A vouloir dire trop, à utiliser continuellement des mots plus grands que les choses dans une langue toujours marquée au coin de l'hyperbole et de la recherche de l'expressivité à tout prix, le pathos finirait par ne plus rien dire.

Conscients des limites de l'expression dès qu'on la fige dans un répertoire de mots vidés de leur sens et exténués par la répétition, les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle tentent de donner aux passions une langue neuve<sup>16</sup>. Les passions échappent au discours analytique qui caractérisait encore leur traitement chez Madame de La Fayette. Le vocabulaire d'analyse échoue désormais à rendre compte de la vie intérieure. Prévost et ses successeurs tentent de traduire les « tourments inexprimables » du cœur humain par la « suggestion du désordre », la « métaphore néologique » ou le « style éloquent ». Dès qu'elle est inexprimable, l'émotion sur laquelle vient échouer le vocabulaire d'analyse, a l'air plus authentique. Ce qui change, ce n'est pas le lexique lui-même, car les créations néologiques sont assez rares, mais la valeur des mots dont le « pouvoir magique » semble

---

13. Longin, *Traité du Sublime*, édition de Francis Goyet, Livre de Poche, 1995, chap. XXV, p. 117.

14. *Ibid.*, chap. XXVI, *Des métaphores*, p. 118.

15. *Ibid.*, p. 120.

16. Voir l'étude de Michel Gilot et Jean Sgard sur « La vie intérieure et les mots », *Le Préromantisme, hypothèse ou hypothèse ?*, Actes et Colloques n°18, Klincksieck, 1975, p. 509-528.

faire l'objet d'une « confiance illimitée ». Malgré leur apparente banalité, les mots changent de sens et de force :

*Les grands mots de sensibilité, âme, ennui, passion, enthousiasme, génie, désespoir, vide etc., ne sont pas les éléments vulgarisés d'un pathos; ou plutôt, s'ils peuvent, à un moment donné, se charger d'évidence et de pathétique, c'est qu'ils traduisent l'apparition de forces nouvelles<sup>17</sup>.*

L'énergie qui désignait la force de l'expression au début du XVIII<sup>e</sup> siècle voit son sens s'élargir aux forces profondes de l'être, vers le milieu du siècle. Son développement est parallèle à celui du mot « enthousiasme » après 1760. La vogue de ces deux termes semble être née au concert, s'il faut en croire Madame du Deffand :

*Vous me demandez si je connais le mot énergie? Assurément je le connais et je peux même fixer l'époque de sa naissance. C'est depuis qu'on a des convulsions en entendant la musique. L'enthousiasme, ma chère petite fille, est partout substitué au bon goût, ou plutôt au simple goût; on n'exprime que depuis qu'on ne sent plus<sup>18</sup>.*

La marquise nous donne ironiquement une petite leçon de sociolinguistique en insistant sur le caractère collectif, voire communautaire de l'émotion désignée par l'énergie ou l'enthousiasme, dont elle épingle plaisamment le paradoxe : l'expression n'a pas à rendre compte d'une émotion excessive ; elle s'y substitue. L'outrance de l'expression est donc inversement proportionnelle à l'émotion effectivement éprouvée. Tout ce pathos n'est qu'un vain théâtre d'ombres, un spectacle que l'on donne dans une salle de théâtre, à soi-même et aux autres, pour se voir décerner un certificat de bonne sensibilité, puisqu'il s'agit à cette époque d'une importante valeur sociale, morale et esthétique. Le pathos participe donc d'une recherche de la distinction, comme plus tard les simagrées de Madame Verdurin écoutant la musique de Vinteuil. Avoir des « convulsions » au concert prouve surtout qu'on a, en même temps que l'oreille fine, une exquise sensibilité. Ce qui semble échapper à l'ordre social comme un violent retour du corps dans un espace hautement socialisé et sociabilisé — la salle de concert — est de fait totalement informé par cet espace et ses valeurs : socialement, l'émotion n'a d'intérêt que si dans son excès, réel ou simulé, elle se fait spectacle d'elle-même aux yeux exercés d'un public pour lequel elle représente un signe de distinction. Cette inauthenticité sociale, contraire à la transparence que Rousseau appelle de ses vœux, explique pourquoi il s'en prend également aux « énergumènes de la sensibilité » et à leurs démonstrations « convulsives » dans les *Dialogues*<sup>19</sup>. Emu lors d'un concert, le spectateur enthousiaste n'est plus qu'un ridicule homme-

17. *Ibid.*, p. 512.

18. Madame du Deffand, *Lettre à la duchesse de Choiseul*, 2 septembre 1779, Choix de lettres de Gustave Lanson, p. 407.

19. Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues*, Gallimard, Pléiade, t. I, p. 810.



orchestre mimant pour le public une émotion extrême, faute de pouvoir l'éprouver.

L'énergie prend une valeur inversement proportionnelle à celle de l'ennui qui décline dans la deuxième moitié du siècle. Contrairement à l'énergie qui se manifeste comme un spectacle social, l'ennui se développe dans une solitude pathétique, en retrait de la société et de ses modes de communication. L'ennui constitue le contrepoint pathétique que Madame du Deffand donne au clinquant mondain des débats à la mode et de la vie de salon<sup>20</sup>. A son apogée, l'ennui désigne le « mal de vivre », comme chez Mademoiselle de Lespinasse. Pour Madame du Deffand, il s'agit d'un enlèvement de la sensibilité qui, peu à peu, transforme le moi en « automate ». Ce sentiment transparaît à maintes reprises dans sa correspondance. C'est ainsi qu'elle écrit à Voltaire le 28 octobre 1759 :

*Toutes les conditions, toutes les espèces me paraissent également malheureuses, depuis l'ange jusqu'à l'huître; le fâcheux, c'est d'être né, et l'on peut pourtant dire de ce malheur-là que le remède est pire que le mal*<sup>21</sup>.

Le ton désabusé dont l'humour vient compenser l'amertume marque bien le refus du pathos dans cette écriture. Chez la Marquise du Deffand, le malheur est elliptique. Par exemple, elle ne fait aucune mention de la rupture avec Julie de Lespinasse dans ses lettres à Voltaire, malgré la gravité de l'événement. Madame du Deffand est une virtuose de la pointe acerbe qui lui évite de tomber, malgré son ennui, dans un dolorisme complaisant et pathétique. Elle refuse la compassion pour sa cécité, dont Rousseau comptait faire un motif de rapprochement<sup>22</sup>. Elle épingle en trois phrases la nomination à l'Académie de Monsieur de Pompignan, un adversaire de l'*Encyclopédie* :

*Je n'ai point lu le discours de l'Académie, je n'ai pas pu m'y résoudre ; il suffit de l'ennui qu'on ne peut éviter, il est fou d'en aller chercher*<sup>23</sup>.

Si elle déplore la perte du bon goût, ce n'est pas au nom d'un passéisme mélancolique, mais parce qu'elle ne trouve pas dans les livres la gaieté dont elle aurait besoin pour sortir de son engourdissement apathique. C'est pourquoi elle demande à Voltaire, dont elle a lu *Candide* avec délice, d'être un antidote à son ennui<sup>24</sup>. Quand la mélancolie la submerge, elle ne se laisse pas pour autant aller au pathos pour décrire

20. Voir Gérard Doscot, *Madame du Deffand ou le monde où l'on s'ennuie*, Rencontre, Lausanne, Paris, 1967 et Wilhelm Klerks, *Madame du Deffand. Essai sur l'ennui*, Universitaire Pers ; Assen, Van Gorcum et C°, Leyde, 1961.

21. *Madame du Deffand, Lettres à Voltaire*, édit. Chantal Thomas, Rivages Poches/Petite Bibliothèque, 1994, Lettre 3, p. 34.

22. Jean-Jacques Rousseau : « J'avais d'abord commencé par m'intéresser fort à Madame du Deffand que la perte de ses yeux faisait aux miens un objet de commisération. » *Les Confessions*, Gallimard, Pléiade, p. 555.

23. Madame du Deffand, *op. cit.*, Lettre 5, 24 mars 1760, p. 40.

24. Voir *Ibid.*, Lettre 13, 14 janvier 1764, p. 56.

son état. Elle évite même d'employer le terme « mélancolie », trop connoté sans doute à son goût, et préfère lui donner une sorte de traduction étymologique tout à fait bienvenue sous la plume d'une épistolière si assidue : « depuis six semaines ou deux mois je suis noire comme de l'encre »<sup>25</sup>.

L'ennui de Madame du Deffand présente des symptômes très proches de ceux que nous regroupons aujourd'hui sous le nom de dépression. Mais il faut croire que l'écriture fournit un traitement plus efficace que tous nos modernes antidépresseurs, surtout quand le correspondant s'appelle Voltaire.

Les métamorphoses du sens de « passion » sont caractéristiques des mutations qui touchent le vocabulaire de l'émotion au XVIII<sup>e</sup> siècle. Auparavant on tenait la passion pour une maladie que l'on contracte comme un mal terrible, et dont il faut supporter les progrès avec fermeté. Après la Régence, on l'appréhende moins comme un état de passivité de l'âme ou une défaillance de la raison ou de la volonté que comme une auxiliaire de l'action. Elle acquiert son dynamisme propre : on peut être porté ou entraîné par le torrent de la passion. C'est ainsi que dans *Zadig*, les passions sont « les vents qui enflent les voiles du vaisseau »<sup>26</sup>. Même si la passion reste une source de risques et d'agitation, l'image que s'en fait le XVIII<sup>e</sup> siècle anticipe sur l'aphorisme de Hegel selon lequel « rien de grand ne se fait jamais sans passion ». Le repos et la sérénité ne sont plus perçus comme un modèle de sagesse mais comme un avant-goût de la mort. Une vie réussie est une vie pétrie de passions et d'émotions. C'est la philosophie que défend Madame du Châtelet à qui l'insensibilité pure fait horreur et qui tient l'idée d'un apaisement glacé de l'âme pour un synonyme d'apathie ennuyeuse. C'est la vision du monde que défend Claude-Joseph Dorat dans *Les Sacrifices de l'amour* ; le Baron, retiré à la campagne, écrit à son ami, le Chevalier de Versenai dont l'« âme souffre », car il s'est épris de Madame de Senanges, une femme mariée :

*Je hais ces philosophes chagrins qui croient s'approcher de la perfection, à mesure qu'ils s'endurcissent; je pense, moi, qu'ils s'en éloignent par cette cruelle apathie, cet égoïsme révoltant, qui brise les liens de la société et en détruit tous les rapports*<sup>27</sup>.

La passion est une force naturelle qu'il suffit d'orienter vers un but positif. Toutefois cette vision optimiste et matérialiste qui avait été celle de Malebranche, de Pope ou de Prévost, et qui justifiait l'apologie des passions chez Diderot et Voltaire disparaît dans le dernier quart du siècle. Pour Diderot, la passion est devenue « volcan » ou « baril de poudre »<sup>28</sup>.

25. *Ibid.*, Lettre 22, 10 septembre 1764, p. 75.

26. Voltaire, *Zadig*, G F, p. 54.

27. Claude-Joseph Dorat, *Les Sacrifices de l'amour*, 1771, Fleuron, 1996, p. 55.

28. Diderot, *Quatre Contes*, TLF, p. 23-24, p. 85.

Chez Mademoiselle de Lespinasse, elle se développe comme un être mythique capable de l'anéantir. Elle déplore « la force d'une passion qui se nourrit de larmes et de remords, et qui ne se propose que deux choses, aimer et mourir »<sup>29</sup>. Mais de la passion, elle reconnaît aussi la force vivifiante et d'autant plus paradoxale qu'elle s'alimente dans le malheur d'aimer<sup>30</sup>.

La passion est une force de la nature qui anime le langage à tel point qu'elle peut devenir la substance du livre. C'est ainsi que dans *Sara* Rétif de la Bretonne conclut un long développement sur « la plus forte des passions » en s'assimilant à son livre : « Je suis un livre vivant, ô mon lecteur ! »<sup>31</sup>

Le développement du mot « sensibilité » est très net dans la deuxième moitié du siècle. Cette explosion de la sensibilité est manifeste dans le corpus Frantext qui compte 1820 occurrences de ce mot. Michel Gilot et Jean Sgard en comptent 18 occurrences dans les *Lettres* de Mademoiselle de Lespinasse<sup>32</sup>, 22 dans *Les Sacrifices de l'amour* de Dorat et 34 dans le *Paradoxe sur le comédien*. Vers 1750-1760, le terme commence à être employé de manière absolue, alors que les exemples du *Dictionnaire de l'Académie* en 1740 proposaient une construction différente; la sensibilité n'était pas encore considérée comme une faculté une, il fallait la compléter : on parle alors d'une « sensibilité de cœur aux misères d'autrui, à la gloire, à l'amour... ». Dans la seconde moitié du siècle, la sensibilité est comprise comme une force qui s'empare de l'individu. Chez Baculard, Dorat, Rétif de la Bretonne, Louvet ou Mademoiselle de Lespinasse, les héros sont submergés par l'intensité du sentiment qui a sa valeur propre, puisqu'elle leur fournit un surcroît d'existence. Rétif de la Bretonne assimile l'expression de la sensibilité à la jouissance qui donne la vie. Il s'agit d'un principe vital qui assure la régénération des êtres. On pourrait même la considérer comme une composante anthropologique de l'homme des Lumières, si l'on en croit le jugement de Madame du Deffand sur Madame de Jonzac : « Elle est un être d'une espèce différente à la nôtre ; elle est impassible, c'est-à-dire sans passions, sans sentiments »<sup>33</sup>.

---

29. Julie de Lespinasse, Lettre III, 15 juillet 1775.

30. *Ibid.*, 22 octobre 1774.

31. Rétif de la Bretonne, *Sara*, 10/18, p. 180.

32. Le logiciel Frantext, plus fiable dans les opérations de strict comptage donne 49 occurrences pour les *Lettres à M. de Guibert*, et 12 pour les *Lettres à Condorcet*, soit un total de 61 emplois.

33. Madame du Deffand, *Lettres à Horace Walpole, Voltaire et quelques autres*, présentées par F. Bott et J. - C. Renault, Paris, Plasma, 1979, p. 19.

Dorat insiste dans *Les Malheurs de l'inconstance* sur les vertus pédagogiques de la sensibilité. Il a, dit-il, tâché de rendre le tableau utile « en couvrant l'instruction du charme de la sensibilité », car

*On ne rejette point la leçon qui s'insinue par les larmes. Elle se fait jour et pénètre à l'insu même de l'esprit, que l'âme trompe alors, pour n'être point contredite dans ses plaisirs*<sup>34</sup>.

Cette apologie de la sensibilité revient à plusieurs reprises sous la plume de Julie de Lespinasse, qui en fait la source même de sa vie. C'est ainsi qu'elle redoute l'insensibilité de son amant : « Mon Dieu !, lui écrit-elle le 6 juin 1773, si vous n'étiez pas sensible, que de chagrin vous me causeriez ! »<sup>35</sup>. La sensibilité permet selon elle d'atteindre l'être profond et de comprendre le sens de la vie, dans son intensité. C'est pourquoi elle regrette la superficialité de celle de Diderot<sup>36</sup>.

Cette sensibilité qu'elle décrit comme une « mobilité d'âme », fait son malheur en la mettant dans des états quasi-pathologiques dont elle tient une chronique désespérée. Elle note ainsi en 1775 : « Je sens l'épuisement de ma machine, et il me semble que je n'ai plus qu'à me laisser aller pour mourir »<sup>37</sup>. Le désespoir absolu dans lequel la laisse un amour sans réciprocité lui donne un sens aigu de l'aphorisme nihiliste. « Je ne le sens que trop : il ne faut point de courage pour mourir, mais il est affreux de vivre », conclut-elle amèrement après avoir dressé un tableau quasi-clinique de son « état d'angoisse » proche de « l'agonie », qui la fait passer d'un « accès de larmes » qui dure pendant quatre heures à « une espèce d'effroi qui égare [s]a raison »<sup>38</sup>.

Pourtant la sensibilité représente pour elle un noyau vital et un ressort essentiel qui donne un sens à la vie, grâce à son intensité. C'est pourquoi elle la revendique même si elle constitue la première cause de sa souffrance<sup>39</sup>.

La sensibilité procure un surcroît d'existence qu'il s'agit moins d'analyser que de faire passer dans le langage en en faisant la substance d'un livre. Il faudra la suggérer par l'image et le rythme, par le mouvement de la phrase. Puisqu'elle porte en elle sa preuve immédiate dans la mesure où elle émeut, la sensibilité n'a plus à être décrite : elle devient communicative. La difficulté à exprimer les émotions revient comme un leitmotiv dans les lettres de Mademoiselle de Lespinasse qui

34. Claude-Joseph Dorat, *Les Malheurs de l'inconstance*, 1772, Bouquins, Laffont, 1993, p. 899-900.

35. Julie de Lespinasse, *Lettres d'une maîtresse*, Bibliothèque amoureuse, Cercle du Livre précieux, 1965, p. 22.

36. *Ibid.*, 24 juin 1773, p. 44.

37. *Ibid.*, Lettre XCVIII, p. 186-187.

38. *Ibid.*, Lettre XXVII, p. 95-96.

39. *Ibid.*, Lettre XXIV, 6 septembre 1773, p. 86-87.

note par exemple, en 1775 : « Mon ami, tout ce que je souffre, tout ce que je sens est inexprimable »<sup>40</sup>. Si, selon un *topos* repris pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, la sensibilité ne peut pas être exprimée, elle peut du moins être transmise en raison de la vertu communicative des émotions fortes. Le XVIII<sup>e</sup> connaît un véritable bouleversement axiologique caractérisé par un renversement des signes dans le domaine de l'affectivité. La sensibilité, marquée jusqu'alors au coin de la négativité car elle était confondue avec la passivité des « passions de l'âme », se retourne en positivité, car on l'assimile désormais à l'énergie de la nature et de la vie. Michel Gilot et Jean Sgard lient cette revalorisation de la sensibilité à la « démocratisation » de son vocabulaire :

*Devenue naturelle, évidente et communicative, la sensibilité appartient à tous, et chacun peut l'exprimer immédiatement; d'où une vulgarisation [...] du vocabulaire de la sensibilité*<sup>41</sup>.

Alors qu'elle avait été jusque-là l'apanage d'une aristocratie du cœur, comme chez Marivaux, Prévost ou Madame de Graffigny, pour lesquels la passion, la générosité et la rêverie étaient des états privilégiés ou exceptionnels, la sensibilité devient de droit le propre de chaque individu après *Pamela* ou les *Époux malheureux*. On peut même y voir une revendication de classe, dans la mesure où elle s'oppose à la sécheresse de cœur des nobles ou des libertins. La différence entre l'analyse rigoureuse des sentiments, magistralement illustrée par Madame de La Fayette, Marivaux ou Prévost, et leur expression éloquente dans une sorte d'enthousiasme instinctif ou collectif, relève du même type d'explication sociologique: le talent d'analyse que manifestaient les grands romans psychologiques était encore assimilable à un privilège aristocratique, alors que l'expression publique et l'énergie des émotions dans l'enthousiasme communicatif semblent trouver leur point d'aboutissement dans l'éloquence révolutionnaire.

### Comment dire l'indicible ?

La question de l'expression est centrale pour la compréhension du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle. La prise de conscience douloureuse d'une insuffisance de la langue à exprimer des émotions toujours plus exacerbées constitue un *topos* omniprésent sous la plume des écrivains, autant dans les romans que dans les écritures du moi. L'émotion est toujours mise en rapport avec son impossible expression. Inexprimable, elle semble encore plus authentique, comme si l'auteur qui se charge de la retranscrire l'avait éprouvée tout le premier. C'est finalement au lecteur de compléter un texte laissé lacunaire à cause des défauts de la langue du point de vue de l'expression.

---

40. *Ibid.*, Lettre XCVIII, p. 186.

41. Michel Gilot, Jean Sgard, *op. cit.*, p. 525.

C'est un *topos* qui revient constamment dans la correspondance de Mademoiselle de Lespinasse. Prise de panique au moment où les êtres lui échappent, elle tente de les ressaisir par une écriture qui lui semble toujours en fuite ou en retard sur l'émotion :

*Y a-t-il donc des mots pour rendre tous les mouvements d'une âme souffrante, d'une âme frappée de terreur, à qui le malheur a interdit toute espérance*<sup>42</sup> ?

Le grand modèle d'expression des émotions est fourni aux auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle par la *Passion du Christ*, qu'ils adaptent conformément aux mutations caractéristiques des Lumières: dans le sens d'une laïcisation. C'est le sens du travail idéologique de Diderot dans *La Religieuse* qui lui permet de mener une critique interne du christianisme: dans l'espace — c'est uniquement de l'intérieur du couvent que l'on peut dénoncer la vie conventuelle—; dans l'institution —seule une religieuse peut mettre à nu la monstruosité de ses semblables—; dans le langage — c'est dans la langue de la piété qu'est dénoncée l'idéologie chrétienne. Diderot ne peut dénoncer le christianisme qu'en le parasitant. C'est pourquoi la piété de Suzanne n'est pas uniquement une vulgaire stratégie destinée à ménager le marquis de Croismare pour gagner sa sympathie.

Suzanne est réellement de bonne foi à l'égard du christianisme. Elle n'a « rien fait qui puisse offenser ni Dieu ni les hommes »; elle se dit « chrétienne ». Elle demande à l'avocat Manouri de « ménager l'état religieux » dans son mémoire. Elle est « bonne et sage »; son ennemie reconnaît qu'elle n'a pas le défaut de mentir. « Naturellement compatissante », elle sait pardonner. Une page avant la fin du récit, elle affirme encore : « j'ai même de la piété »<sup>43</sup>. Et conformément au projet ironique de Diderot, c'est précisément cette bonne foi qui la perd.

La situation de Suzanne est en effet totalement épurée. Elle n'éprouve aucune passion déréglée, sa répulsion pour la vie conventuelle n'est fondée sur aucun « motif secret » d'ordre amoureux<sup>44</sup>. Eu égard au *topos* de la religieuse amoureuse dans la tradition littéraire, c'est une situation totalement inédite qui provoque la stupéfaction de la mère supérieure. « Quoi!, s'écrie-t-elle, ce n'est pas une passion, ou secrète ou désapprouvée de vos parents, qui vous a donné de l'aversion pour le couvent<sup>45</sup> ? » Cette épuration de la situation ne vise pas seulement à créditer moralement Suzanne aux yeux de Croismare, ni même à le prendre au jeu du désir, mais, dans une stratégie plus complexe, à épurer également le conflit, à en faire un conflit interne, pour mettre le christianisme face à ses propres contradictions. Comment une jeune fille

42. Julie de Lespinasse, *op. cit.*, 22 octobre 1774, p. 156.

43. Diderot, *La Religieuse*, Gallimard, Folio, 1972, p. 102, p. 143, p. 150, p. 68, p. 99, p. 242, p. 173, p. 266.

44. *Ibid.*, p. 110, p. 160.

45. *Ibid.*, p. 207.

chrétienne et pieuse peut-elle rejeter l'institution conventuelle, ce monument du christianisme ?

*La Religieuse* met en scène une contradiction : le christianisme, dans sa réalisation matérielle, tue le chrétien. D'où les expressions horrifiées de l'archidiacre : « Cela est horrible. Des chrétiennes ! Des religieuses ! Des créatures humaines ! Cela est horrible »<sup>46</sup>. L'ironie se fait tragique quand la pieuse Suzanne invoque « le secours de Dieu »<sup>47</sup>. Le personnage de Suzanne est un idéal, au sens kantien, que Diderot utilise pour démontrer cet autre idéal qu'est le christianisme<sup>48</sup>.

Les références parodiques à la *Passion du Christ*, à la liturgie catholique et à la Bible sont nombreuses. A plusieurs reprises Suzanne est comparée à Jésus, soit de manière allusive, par des gestes ou des attitudes qui rappellent la *Passion*<sup>49</sup>, soit directement dans des scènes où Diderot décrit ce que l'on pourrait appeler la *Passion de Suzanne* qui connaît un véritable calvaire<sup>50</sup>.

Un peu plus loin, après avoir marché sur des bouts de verre, elle a les pieds « ensanglantés ». Dans l'épisode où elle convoque l'ensemble de la communauté avant de recevoir les derniers sacrements, on peut lire en filigrane une évocation de la mort de Socrate, telle qu'elle est décrite dans le *Phédon* et une réécriture de la Cène. Une fois les religieuses rassemblées autour d'elle, Suzanne fait amende honorable et accorde son pardon, même à celles qui l'ont offensée<sup>51</sup>. Au moment où elles apprennent que l'une d'elles a protesté contre ses vœux, les religieuses cherchent la coupable des yeux, tout comme les apôtres cherchent à savoir qui réalisera la prophétie du Christ lors de la Cène<sup>52</sup>.

On peut également lire une assimilation implicite et très blasphématoire de Suzanne à Jésus dans l'épisode où la Supérieure d'Arpajon qui s'est réfugiée dans son lit lui demande : « écarter seulement un peu la couverture, que je m'approche, que je me réchauffe, et que je guérisse »<sup>53</sup>. La construction syntaxique et l'emploi du verbe « guérir » renvoient à la guérison du paralytique dans l'Evangile selon saint Jean. « Dis-moi seulement une parole et je serai guéri », dit le paralytique à Jésus. Cette phrase est également prononcée par les fidèles à la messe, au moment de l'offertoire.

---

46. *Ibid.*, p. 149

47. *Ibid.*, p. 133.

48. *Ibid.*, p. 147.

49. *Ibid.*, p. 101.

50. *Ibid.*, p. 157.

51. *Ibid.*, p. 164-165.

52. *Ibid.*, p. 122.

53. *Ibid.*, p. 214.

Les références à la liturgie catholique sont toujours placées dans un contexte qui les subvertit. « Il ne faut qu'une goutte de ce sang pour me purifier », dit la Supérieure d'Arpajon au moment de son agonie, ce qui renvoie à l'Evangile selon saint Matthieu, et à la phrase prononcée à la messe pendant l'élévation: « Ceci est mon sang, le sang de l'Alliance nouvelle et éternelle, qui sera versé pour vous et pour la multitude en rémission des péchés. Vous ferez cela en mémoire de moi ». On remarque également un détournement parodique des *Béatitudes*, par mimétisme syntaxique, à la fin du roman: « Heureuse la maison qui la possède »<sup>54</sup>. Dans le discours délirant de la Supérieure d'Arpajon s'intègre une réminiscence au moins structurelle de l'Evangile, si bien que le texte sacré apparaît lui aussi comme un délire, ce qui est très subversif. On trouve également à la fin du roman une allusion à l'Apocalypse, utilisée à contre-emploi, pour critiquer les couvents<sup>55</sup>.

Le cloître devient finalement l'endroit où Dieu est le moins bien servi, puisque la supérieure amoureuse détourne à des fins personnelles le message évangélique, qui est en principe universel et doit par définition conduire au bien. Comble de l'ironie, le message biblique devient billet doux, intermédiaire métonymique :

*Au chœur, s'il se trouvait un verset qui contînt quelque sentiment affectueux et tendre, elle le chantait en me l'adressant, ou elle me regardait s'il était chanté par une autre.*

Robert Mauzi voit dans les multiples procédés de « l'identification sournoise de la religieuse et du Christ » une sorte d'anticipation des *Infortunes de la vertu*, en raison du sujet lui-même, mais également d'une certaine délectation sous-jacente; *La Religieuse* serait donc le roman le plus « richardsonien » de Diderot, mais aussi le plus « sadique ». L'interférence ou l'inter-référence entre le roman et la culture biblique est bien mise en évidence par Georges May qui cependant ne la considère pas dans notre optique. Dans la lecture somme toute assez idéologique qu'il propose du roman ou plaque sur lui, il propose d'interpréter les « rappels des scènes illustres du Nouveau Testament » comme des « échos [qui] viennent ajouter à un récit déjà pathétique, une nouvelle dimension et comme un écho universel ». Là où il ne voit qu'une continuation du pathétique par d'autres moyens, nous proposons de lire un au-delà du pathétique, qui sert à le désarmer, et donne au roman une plus grande amplitude de signification par l'élargissement des strates de lecture possibles.

Les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ont compris que la religion chrétienne pouvait leur fournir un réservoir de modèles pathétiques, puisque, dans le

54. *Ibid.*, p. 257. Voir l'Evangile selon saint Matthieu, 5, 1-12 ; Evangile selon saint Luc, 6, 20-23.

55. *Ibid.*, p. 251 : Suzanne Simonin espère « que les couvents seront abolis, que le feu prendra à la maison, que les murs de la clôture tomberont ».



christianisme, le pathos est érigé en valeur spirituelle. La souffrance permet la rémission des péchés et induit la compassion qui représente une notion essentielle de cette religion. On peut dire que les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle retiennent le côté « folklorique » de ce pathos chrétien qui leur fournit un grand nombre d'images et de références esthétiques, sans pour autant adhérer à l'idéologie qu'il sous-tend. La souffrance peut être un spectacle sans représenter nécessairement une valeur. Le christianisme se survit donc esthétiquement à lui-même pendant le siècle des Lumières qui connaît un mouvement de déchristianisation qu'il ne faut cependant pas surestimer.

*Université Paris 13, CENEL  
(Centre d'études des nouveaux espaces littéraires)  
Institut universitaire de France.*